

# Beziehungsexperimente Goethes *Werther* und Wielands *Musarion*

VON WALTER ERHART (Göttingen)

## ABSTRACT

Beide Texte stellen zeitgenössische Codierungen von Intimität und Identität in Frage – mit unterschiedlichen Ergebnissen. *Werther* enthüllt die Topographie eines leeren Ich, das von den Zeichensystemen der Empfindsamkeit verdeckt worden war. *Musarion* überführt den Funktionsverlust des empfindsamen Diskurses in ein ironisches Rollenspiel mit wechselnden Ich-Zuschreibungen.

Both texts question the contemporary codifying of intimacy and identity – with different results. *Werther* unmasks the topography of the empty self, hidden behind the semiotic systems of sensibility. In *Musarion* the discourse of sensibility also loses its function, but is transformed into ironic role-playing whereby definitions of the self are constantly changing.

## I.

Zwischen dem Erscheinen von Wielands Versepos *Musarion* und Goethes *Werther* liegen sechs Jahre – und doch hat es kaum eine *Deutsche Literaturgeschichte* versäumt, damit den Abstand zweier Zeitalter zu markieren. Mit Goethes *Werther*, erschienen im Jahre 1774, beginnt gemeinhin eine neue Epoche der deutschen Literatur. Bei allen Interpretationsansätzen, mit denen Goethes Erstlingsroman – längst ein Modellfall germanistischer Methodenreflexion – überhäuft worden ist,<sup>1</sup> besteht exakt darin eine genau bezeichnete Übereinstimmung. Ob *Werther* die erste Tragödie einer vollständig säkularisierten Welt<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Horst Flaschka etwa begründet seine integrative *Werther*-Darstellung mit folgender Bemerkung: "Richtet man den Blick auf die Einzeluntersuchungen zum 'Werther,' so ist die gewaltige Zahl der vorliegenden Publikationen nicht nur ein Indiz für die Aspektvielfalt oder Tiefgründigkeit des Werkes, sondern auch Ausdruck für ein zum Teil blindwütiges Interpretieren an einer zu den Höhepunkten der Literaturgeschichte zählenden Dichtung um jeden Preis. Ein in sich nur annähernd geschlossenes Bild läßt sich aus den zahlreichen und oft einander widersprechenden Einzeluntersuchungen zum Roman kaum gewinnen." Horst Flaschka, *Goethes "Werther": Werkkontextuelle Deskription und Analyse* (1987), S. 12. Bleibt die Frage, ob dies überhaupt intendiert sein soll – bzw. ob Flaschkas eigene Darstellung diesen Zweck erfüllt.

<sup>2</sup> Herbert Schöffler, "Die Leiden des jungen Werther: Ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund," *Deutscher Geist im 18. Jahrhundert: Essays zur Geistes- und Religionsgeschichte*, 2. Aufl. (1967), S. 155–181.

oder die Seelengeschichte des revolutionären deutschen Bürgertums präsentiert,<sup>3</sup> ob in Goethes Roman zum ersten Mal die "Dialektik der Aufklärung"<sup>4</sup> oder ein familiales Urdrama bürgerlicher Sozialisation, der nie erwachsen werdende Narziß,<sup>5</sup> sichtbar wird: In allen hier nur ausschnitthaft erwähnten Interpretationsfällen beschreiben die *Leiden des jungen Werthers* die Initiationsgeschichte des modernen Subjekts, den Auftakt einer Literatur- und Zivilisationserfahrung, die seither nicht aufgehört hat zu funktionieren. Ganz anders dagegen Wielands *Musarion*. Der fast immer zugestandene zentrale Stellenwert, den das Versepos in Wielands Werk innehat, dokumentiert auf der anderen Seite nur jene Ungleichzeitigkeit, die zwischen Wielands scheinbar heiterer antiker Liebesgeschichte und Goethes Manifest der frühen Moderne deutlich sichtbare Gräben zieht.<sup>6</sup> Methodisch und inhaltlich zeigt deshalb die *Musarion*-Forschung ein weitaus übersichtlicheres, wohl auch dürftig zu nennendes Bild: Als Wielands "Credo" gefeiert, scheint über das Programm dieser verklärt-utopischen Aufklärungsidylle längst das Wichtigste gesagt.<sup>7</sup> Verweist Goethes *Werther* auf die

<sup>3</sup> Dazu die beiden klassischen Studien von Georg Lukács, "Die Leiden des jungen Werther," *Goethe und seine Zeit* (1947), S. 17–30. Arnold Hirsch, "Die Leiden des jungen Werthers: Ein bürgerliches Schicksal im absolutistischen Staat," *Etudes Germaniques*, 13 (1958), 229–250. Später wird auch die *Werther*-Kritik am Bürgertum sichtbar und – in ideologiekritischer Absicht – als ohnmächtig erkannt: vgl. Klaus R. Scherpe, *Werther und Wertherwirkung: Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert*, 3. Aufl. (1980).

<sup>4</sup> Paul Mog, *Ratio und Gefühlskultur: Studien zu Psychogenese und Literatur im 18. Jahrhundert* (1976), S. 119ff.

<sup>5</sup> Prägnante Beispiele dieser psychoanalytischen *Werther*-Interpretation: Reinhart Meyer-Kalkus, "Werthers Krankheit zum Tode: Pathologie und Familie in der Empfindsamkeit," *Urszenen: Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, hrsg. Friedrich A. Kittler, Horst Turk (1977), S. 76–138. Peter Fischer: "Familienauftritte: Goethes Phantasiewelt und die Konstruktion des Werther-Romans," "Wie froh bin ich, daß ich weg bin!" *Goethes Roman "Die Leiden des jungen Werther" in literaturpsychologischer Sicht*, hrsg. Helmut Schmiedt (1989), S. 189–220.

<sup>6</sup> In der Literaturgeschichtsschreibung wird gerade deshalb *Musarion* als Höhepunkt in Wielands Werk und Leben gewertet: "sein bestes und schönstes Kind" (Hermann Schneider, *Geschichte der deutschen Dichtung* [1950], II, 375); "zeitlebens Wielands sittliches Ideal" (Fritz Martini, *Deutsche Literaturgeschichte*, 15. Aufl. [1968], S. 211). Wielands geistesgeschichtliche Stellung vor "Sturm und Drang" und Weimarer Klassik wird mit dem Hinweis auf *Musarion* geradezu demonstriert: "Doch da er, als ein deutscher Dichter, auf der Schwelle der Goethezeit steht, . . . nimmt sein Werk sich seltsam und fast unglaublich aus. Es ragt in eine Zeit hinein, die Dichtung nach anderen Maßen mißt, die Größe und Natürlichkeit und eine unmittelbar im persönlichen Erlebnis gründende Wahrheit verlangt." Emil Staiger, "Wieland: 'Musarion,'" [1954], *Christoph Martin Wieland: Wege der Forschung*, hrsg. Hansjörg Schelle (1981), S. 108.

<sup>7</sup> Weithin kanonische Geltung erlangten die *Musarion*-Interpretationen von Friedrich Sengle, *Wieland* (1949), S. 203ff. und Emil Staiger, "Wieland" (vgl. Anm. 6). Spätere Arbeiten fügten dem zumeist nur ergänzende Details hinzu. Vgl. Herbert Rowland, "*Musarion*" and *Wieland's Concept of Genre* (1975). Elisabeth Boa, "Sex and Sensibility –

Leidensgeschichten und Urdramen moderner Subjektivität, so gelingt es Wielands *Musarion* demnach, vor dieser unendlich interpretierbaren Wertherschen Modernität noch einmal in einen griechischen Liebestraum von Harmonie, Maß und Grazie auszuweichen. Auch über das Verhältnis der beiden Texte zueinander herrscht deshalb seltene Einmütigkeit. Beschrieben wird meist ein eklatanter Fall der Nicht-Beziehung – trotz Goethes berühmter Reminiszenz aus *Dichtung und Wahrheit*: “Hier” – in Wielands *Musarion* – “war es, wo ich die Antike lebendig und neu wiederzusehen glaubte”<sup>8</sup> – ein Satz, der von den Interpreten zu Recht immer als befremdend wahrgenommen wurde, ist doch von einer solch plastischen Antike gerade bei Wieland nichts zu sehen.

Beide Texte experimentieren zunächst mit den literarisch vielfach vorgeprägten Beziehungen ihrer Figuren. Goethes *Werther*, eine Dreiecksgeschichte mit tödlichem Ausgang, erprobt das in der zeitgenössischen Literatur vorbereitete Motiv einer Frau zwischen zwei Männern, um im Roman selbst die harmonischen Lösungen dieser Konfliktsituation zu verabschieden. Wielands *Musarion* beschreibt die Wandlung des Atheners Phantias, der, von seiner Freundin Musarion verlassen, ein stoischer Philosoph zu werden beschließt, durch die Initiative derselben Musarion jedoch von einem philosophischen Menschenfeind in einen epikureischen Liebhaber zurückverwandelt wird. Der Eindruck einer realistischen deutschen Werther-Tragödie hier, der zeitlosen Idylle dort, trägt allerdings ebenso wie die scheinbar klar verteilten Rollen des revolutionären Sturm-und-Drang-Dichters Goethe einerseits, des sich in eine unverbindliche Antike zurücksehnenen Rokoko-Dichters Wieland andererseits. Gelangen beide Texte – als Tragödie und als Happy-End – augenscheinlich zu entgegengesetzten Ergebnissen ihrer Versuchsanordnungen, so operieren beide doch mit Modellen und Mustern einer zeitgenössischen empfindsamen Literatur, deren semantisches Feld sie gleichsam auszumessen versuchen. Zum Vorschein kommen deshalb nicht lediglich sinnvolle oder sinnlose Beziehungsstrukturen, die auf verschiedene Epochenmodelle oder sozialgeschichtliche Realitäten zurückzubuchstabieren wären, sondern “Codierungen von Intimität,”<sup>9</sup> die ihrerseits in Beziehung

---

Wieland's Portrayal of Relationships Between the Sexes in the 'Comische Erzählungen,' 'Agathon' and 'Musarion,'" *Lessing-Yearbook*, 12 (1980), 189–218. Bruce Kieffer, "Wieland and Lessing: Musarion and Minna von Barnhelm," *Lessing-Yearbook*, 14 (1982), 187–208. Zur bisherigen Forschung jetzt auch: Joachim Rickes, *Führerin und Geführter: Zur Ausgestaltung eines literarischen Motivs in Christoph Martin Wielands "Musarion oder die Philosophie der Grazien"* (1989), S. 1ff. Rickes jedoch geht über die Ergebnisse der von ihm nur im Detail kritisierten Forschungsarbeiten nicht hinaus, kehrt im wesentlichen sogar zu Emil Staiger zurück. Vgl. S. 201ff.

<sup>8</sup> *Hamburger Ausgabe* (1988), IX, 271. Den Beginn der Ablehnung Wielands markiert gemeinhin Goethes Satire *Götter, Helden und Wieland*, entstanden 1774 – im Jahr des *Werther*. Zur Beziehung zwischen Goethe und Wieland, aus traditioneller Sicht: Friedrich Sengle, "Wieland und Goethe," *Wieland: Vier Biberacher Vorträge 1953* (1954), S. 55–79.

<sup>9</sup> Niklas Luhmann, *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität* (1982).

zueinander stehen und Diskurse über "Liebe," "Subjektivität" und "Individualität" erst erzeugen und modellieren. Beide Texte verhandeln das widersprüchlich strukturierte Bedeutungspotential einer epochal wirksamen Semantik und verweisen auf Fragilität und Versagen einer Diskursformation,<sup>10</sup> die in beiden hier verhandelten Texten denn auch außer Kraft gesetzt und verabschiedet wird. Zugleich jedoch enthüllt die in Goethes *Werther* und Wielands *Musarion* exemplarisch vollzogene Auseinandersetzung mit der 'Empfindsamkeit' die Dynamik einer "Geschichte von Sinnkrisen,"<sup>11</sup> in der die gemeinsam vorgeführte Brüchigkeit bislang fraglos vorausgesetzter und praktizierter Bedeutungssysteme jeweils unterschiedliche literarische Reaktionen provoziert. Versucht man also, die scheinbar polarisierten Texte nicht in einer teleologisch unterstellten Chronologie hergebrachter Epochen-Zuschreibungen, sondern in einer Funktionsgeschichte des empfindsamen Diskurses<sup>12</sup> zu verorten, ergeben sich überraschende Ausblicke. Goethes *Werther* und Wielands *Musarion* können nicht nur in eine neue Beziehung, überhaupt erst in eine Beziehung zueinander gesetzt werden; auch das bestehende Oppositionsverhältnis zwischen ihnen löst sich schließlich auf: Beide Texte sind vielleicht näher miteinander verwandt als man bisher vermutet hat, beide unterscheiden sich vielleicht dort, wo es niemand erwartet.

## II.

Die ersten Briefe Werthers formulieren ein Programm der Lebenskunst und – unmittelbar anschließend – eine Theorie der schönen Künste. "... ich will das Gegenwärtige genießen, und das Vergangene soll mir vergangen seyn" (W 105)<sup>13</sup> – so lautet das hoffnungsvoll angekündigte, fast epikureische Projekt Werthers. Im nächsten Brief scheint Werther das *carpe diem*-Motiv gar zu ernst genommen zu haben, so "daß" – wie er gesteht – "meine Kunst darunter leidet" (W 106). Er könne bei der Fülle des gegenwärtigen Lebens, der ihn umgebenden Natur, nicht zeichnen, und selbst die Dichtkunst, die anders als die Malerei nicht nur das Äußere, sondern auch das Innere der Figuren wiedergeben kann, versagt: "ach, könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papier das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner

<sup>10</sup> Zur Begrifflichkeit der "Diskursanalyse" ein kurzer Überblick jetzt bei Clemens Kammler, "Historische Diskursanalyse (Michel Foucault)," *Neue Literaturtheorien: Eine Einführung*, hrsg. Klaus-Michael Bogdal (1990), S. 31–55.

<sup>11</sup> Uwe Japp, *Beziehungssinn: Ein Konzept der Literaturgeschichte* (1980), S. 161ff.

<sup>12</sup> Dazu: Nikolaus Wegmann, *Diskurse der Empfindsamkeit: Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts* (1988). Zum Forschungsstand und zur neu entfachten Diskussion über die europäische Empfindsamkeit vgl. Klaus P. Hansen, "Neue Literatur zur Empfindsamkeit," *DVjs*, 64 (1990), 514–528.

<sup>13</sup> Die *Leiden des jungen Werthers* (W mit Seitenzahl) werden zitiert nach der Erstfassung: *Der junge Goethe: Neu bearb. Ausg. in 5 Bänden*, hrsg. Hanna Fischer-Lamberg, IV (1968).

Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes" (W 107). Das spätere Drama des melancholischen Künstlers<sup>14</sup> und narzißtisch-autistischen Liebhabers<sup>15</sup> kündigt sich bereits an, das Programm der philosophischen und ästhetischen Unmittelbarkeit bleibt jedoch schon hier nicht unwidersprochen. Sofort nach dem Lobpreis der Gegenwart kommt Werther nämlich auf seine Mutter zu sprechen, in deren Auftrag er eine Erbschaftsangelegenheit zu regeln hat. Seine Beschreibung der Natur wiederum beginnt mit dem Garten des "verstorbenen Grafen von M . . .," dem Werther an dessen "Lieblingsplätzgen," einem bereits "verfallnen" Gartenhaus, "manche Thräne" nachweint und den er zudem zu beerben beabsichtigt: "Bald werde ich Herr vom Garten seyn" (W 106). Es zeigt sich also, daß das Vergangene alles andere als vergangen ist, wie es Werther eben noch für sich reklamiert hat: Sich von der Vergangenheit losreißen, wird er nicht nur von ihr – von seiner Vorgeschichte wie von seiner Mutter – gelenkt, sondern errichtet sein Domizil im verlassenen Garten eines betraurten Toten. Dieselbe Verkehrung eines ungestüm ausgesprochenen Wunsches ereilt Werther auch in seiner ästhetischen Theorie. Nicht daß Werther von vornherein sich als dilettierender und scheiternder Künstler präsentiert,<sup>16</sup> kennzeichnet seine Sehnsucht nach der sich in Zeichnungen und Buchstaben spiegelnden "Seele," vielmehr daß die von ihm als unmittelbar gefeierte "Seele" selbst der Unmittelbarkeit entbehrt. Bereits im nächsten Brief stilisiert Werther den dörflichen Brunnenplatz zu einer biblischen Szene und aktiviert damit die eigene Phantasie, "die mir alles rings umher so paradiesisch macht" (W 107). Zwischen "Seele" und Welt, deren Verhältnis sich Werther eben noch als Spiegelverhältnis ausgemalt hat, schiebt sich das Medium eines historischen und literarischen Modells: "Wenn ich da sizze, so lebt die patriarchalische Idee so lebhaft um mich, wie sie alle, die Altväter am Brunnen Bekanntschaft machen und freyen" (W 8). Schon wieder macht Werther mit den "Altvätern" Anleihen bei einer Vergangenheit, die nun sogar "so lebhaft" um Werther "lebt," daß sie die Umwelt modelliert und Werther gleichsam einen vorgeprägten Text auslegen läßt.

Damit ist bereits eine Grundfigur des gesamten Romans vorweggenommen. Werthers Insistieren auf Unmittelbarkeit, sein Wille zur Gegenwart sowie seine rhetorische Beschwörung des authentisch aus sich selbst heraus agierenden und fühlenden "Herzens" werden fortlaufend unterminiert von denjenigen Medien, denen sich sein Selbst- und Weltverhältnis erst verdankt. Werther weist die Frage seines Freundes nach Büchern entrüstet zurück: "Lieber, ich bitte dich um

<sup>14</sup> Gerhard Kurz, "Werther als Künstler," *Invaliden des Apoll: Motive und Mythen des Dichterleids*, hrsg. Herbert Anton (1982), S. 95–112.

<sup>15</sup> Wolfgang Kaempfer, "Das Ich und der Tod in Goethes 'Werther,'" *Recherches Germaniques*, 9 (1979), 55–79.

<sup>16</sup> Dazu Hans Rudolf Vaget, "Die Leiden des jungen Werthers," *Goethes Erzählwerk: Interpretationen*, hrsg. Paul Michael Lützeler, James E. McLoed (1985), S. 42ff.

Gottes willen, laß mir sie vom Hals. Ich will nicht mehr geleitet, ermuntert, angefeuret seyn, braust dieses Herz doch genug aus sich selbst" (W 108). Sogleich jedoch scheint Werther die eigene Bedürfnislosigkeit wieder zu dementieren: "ich brauche Wiegengesang, und den habe ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer. Wie oft lull' ich mein empörtes Blut zur Ruhe; denn so ungleich, so unstat hast Du nichts gesehn als dieses Herz" (W 108). Freilich sind mit den von Werther verabscheuten "Büchern" andere gemeint als "sein" Homer, und ebenso wandelt sich für Werther die Funktion der 'Printmedien' von aufklärerischer Didaktik zur therapeutischen Besänftigung eines aufgerührten Innenlebens.<sup>17</sup> Gerade Literatur jedoch gewinnt eine Gewalt über Werther, die seinen Drang nach Authentizität Lügen straft. Von dem mütterlichen "Wiegengesang" Homers, mit dem Werther die Szene des Romans betritt, über die Bibel und Ossian bis zu Lessings *Emilia Galotti*, die bei Werthers Tod "auf dem Pulte aufgeschlagen" (W 187) liegt: Werthers Leben und Sterben gleicht einer bloßen Folie, in die sich unentwegt die literarischen Muster einzeichnen.<sup>18</sup> Das Medium der Literatur begleitet nicht allein Werthers Empfindungen, sondern löst diese erst aus: In der berühmten Gewitterszene produziert nicht Lotte, sondern erst ihr Stichwort "Klopstock" jenen "Strom(e) der Empfindungen" (W 120), in den Werther versinkt.<sup>19</sup> In Wahlheim ist es wiederum Homer, der den Zuckererbsen zubereitenden Werther begleitet: "Es ist nichts, das mich so mit einer stillen, wahren Empfindung ausfüllte, als die Züge patriarchalischen Lebens, die ich, Gott sey Dank, ohne Affektation in meine Lebensart verweben kann" (W 121). Nicht die Kontamination der eigenen "Lebensart" mit den literarischen Projektionen widerlegt und ironisiert die nur scheinbar echten Empfindungen Werthers;<sup>20</sup> seine "Empfindung" selbst gleicht immer mehr einem bloßen Inventar, das den leeren Innenraum des Subjekts lediglich "auszufüllen" braucht. Dies kennzeichnet zugleich den dramatischen Prozeß des Romans, in dem der von Werther anfangs gesuchte und herbeigesehnte "Spiegel" der "Seele" seine Position vertauscht: Statt die "Fülle des Herzens" preiszuge-

<sup>17</sup> Erdmann Waniek, "Werther' lesen und Werther als Leser," *Goethe-Yearbook*, 1 (1982), 63ff.

<sup>18</sup> Darauf hat vor allem die jüngere Forschung aufmerksam gemacht, etwa Gerhard Kurz, "Werther als Künstler" (vgl. Anm. 14), S. 104ff., und Peter Pütz, "Werthers Leiden an der Literatur," *Goethe's Narrative Fiction: The Irvine Goethe Symposium*, hrsg. William J. Lillyman (1983), S. 59ff.

<sup>19</sup> Dazu Richard Alewyn, "Klopstock!," *Euphorion*, 73 (1979), 357–364. Peter Pütz, "Werthers Leiden an der Literatur" (vgl. Anm. 18), S. 64.

<sup>20</sup> Die jüngere Forschung hat diesen kritischen und ironischen Grundzug des *Werther*-Romans eingehend herausgearbeitet. Vgl. Heinz Schlaffer, "Exoterik und Esoterik in Goethes Romanen," *Goethe-Jahrbuch*, 95 (1978), 212–226. Zur ironischen Überblendung der homerischen Naturbilder vgl. auch Dirk Grathoff, "Der Pflug, die Nußbäume und der Bauernbursche: Natur im thematischen Gefüge des 'Werther'-Romans," *Goethe-Jahrbuch*, 102 (1985), 184–198.

ben, entlarvt sich die "Seele" als leere Projektionsfläche künstlicher, d.h. vor allem sprachlicher Medien.

Im Zeitalter der Empfindsamkeit ist diese von Goethes Roman enthüllte Projektionsfläche eben erst zum Zentrum einer moralisch interpretierten Humanität erklärt worden. Gegen die Scheinwelt aristokratischer "Galanterie" und Konversation, gegen eine Technik der Verstellung, die den fremden Affekten mißtraut und die eigenen verbirgt, sowie gegen eine politische Klugheit, die Moral nur als bloßes Zeichensystem des öffentlichen Umgangs gelten läßt, gegen das gesamte höfische System also hat das frühe Bürgertum eine Kultur der Empfindsamkeit propagiert,<sup>21</sup> die eine rigide Kritik an höfischer Kultur mit der Identitätssicherung bürgerlicher Privatleute verbindet: "Zärtlichkeit," "Fülle des Herzens," "moralisches Gefühl" bilden die Stichworte eines sozialen Programms, das die natürliche Tugend des einzelnen zur Maxime einer idealbürgerlichen Sozietät bestimmt. In polemischer Abgrenzung zur scheinhaften Äußerlichkeit höfischer Rhetorik stattet der empfindsame Diskurs das Innere des bürgerlichen Subjekts mit denjenigen Qualitäten einer positiven Anthropologie aus, die zugleich die moralischen und sozialen Regungen des aufrichtigen, unmittelbaren Individuums begründen.<sup>22</sup>

Werther tritt im Namen dieses Programms an,<sup>23</sup> ohne sich bewußt zu sein, daß seine eigenen Brieftexte bereits an der Aushöhlung ihrer Bedingungen und Voraussetzungen beteiligt sind. Der Grund dafür liegt in der Enthüllung der Empfindsamkeitstopoi als eines Systems bloßer Zeichen, die den Ursprungsort der Empfindung, nämlich die sich selbst und den empfindsamen Zeitgenossen transparente "Seele," beständig aus den Augen rücken. Werther "will" sich aller Vergangenheit sowie aller Medien seiner Empfindungen entledigen – "ich will, lieber Freund ... ich will mich bessern, will nicht mehr das Bisgen Uebel ... wiederkauen ... Ich will das Gegenwärtige genießen" (W 105) – und kann doch über sein Wollen nicht verfügen: "alles schwimmt, schwankt vor meiner Seele" (W 130).<sup>24</sup> So wie in Werthers Blick die Welt ihre Konturen verliert, schwinden auch die anthropologischen und sprachlichen Sicherheiten, mit denen sich die empfindsame Identität zuvor noch stabilisieren konnte. Werther zerbricht die Konventionen seines Zeitalters allerdings nicht durch die bloße Berufung auf ein

<sup>21</sup> Dazu: Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit*. Bd. I: *Voraussetzungen und Elemente* (1974). Nikolaus Wegmann, *Diskurse der Empfindsamkeit* (vgl. Anm. 12), bes. S. 40ff.

<sup>22</sup> Georg Stanitzek, *Blödigkeit: Beschreibungen des Individuums im 18. Jahrhundert* (1989), S. 92ff.

<sup>23</sup> Ein Überblick zum Komplex "Empfindsamkeit" und den empfindsamen Topoi und Motiven im *Werther* jetzt bei: Horst Flaschka, *Goethes "Werther"* (vgl. Anm. 1), S. 154ff.

<sup>24</sup> Die "logozentrischen" Vorurteile und Illusionen Werthers über die Macht des eigenen Bewußtseins analysiert Philippe Forget, "Aus der Seele Geschrie(b)en? Zur Problematik des Schreibens (*écriture*) in Goethes 'Werther,'" *Text und Interpretation*, hrsg. Philippe Forget (1984), S. 145ff.

“Herz,” das die sozialen und harmonistischen Systeme der Zeit gleichsam anarchistisch aufsprengt. Die Bewegung seiner Desillusion enthüllt vielmehr die Topographie eines leeren Raums, an dessen Stelle Werther und seine empfindsamen Zeitgenossen ihr “Herz” zuvor lokalisiert haben. Inmitten der nacheinander vorgeführten Zeichen empfindsamer Kultur – Natur, Familie, Erfahrungsseelenkunde<sup>25</sup> – bleibt das von ihnen bezeichnete Zentrum empfindsamer Identität dem Zugriff mehr und mehr verborgen. Die Symptome der Empfindsamkeit offenbaren bloße Signifikanten, denen kein ihnen zugeordnetes, anthropologisch fixierbares Signifikat entspricht. Ein von der “Dekonstruktion” an allen Texten fast vorexerziertes Verfahren erhält hier gewissermaßen eine historisch bestimmbare Funktion.

Werther kann zunächst das der Erfahrung des Herzens korrespondierende Naturgefühl nicht mehr erneuern: “Es hat sich vor meiner Seele wie ein Vorhang weggezogen” (W 139). Als “Vorhänge” und Zeichen entpuppen sich die Medien einer Innerlichkeit, die sich frei von Medien glaubte und nun erkennt, daß sie nur aus diesen besteht. So vertauscht Werther ständig nur die empfindsamen Projektionen, ohne daß sich ihm die Quelle der empfindsamen Identität zeigen würde. Nachdem die Naturbetrachtung scheitert, weil “unsere Empfindung schwimmt . . . wie unser Auge” (W 121), tritt an ihre Stelle die Familienprojektion, ein weiterer Fixpunkt der zeitgenössischen Moral. “So sehnt sich der unruhigste Vagabund zuletzt wieder nach seinem Vaterlande, und findet in seiner Hütte, an der Brust seiner Gattin, in dem Kreise seiner Kinder und der Geschäfte zu ihrer Erhaltung, all die Wonne, die er in der weiten öden Welt vergebens suchte” (W 121). Der schweifende, unruhige Blick in die Natur kehrt zurück und etabliert an seiner Stelle ein neues Phantasma, hinter dem die wahre Gestalt des eigenen Ichs erneut verborgen bleibt. Noch in der Dreieckssituation mit Lotte und Albert projiziert Werther sein “Glück” auf die Vision der unmöglich gewordenen Empfindsamkeitsraster “Familie” und “Freundschaft”: “Ein Glied der liebenswürdigen Familie auszumachen, von dem Alten geliebt zu werden wie ein Sohn, von den Kleinen wie ein Vater und von Lotten – und nun der ehrliche Albert, der durch keine launische Unart mein Glück stört, der mich mit herzlicher Freundschaft umfaßt . . .” (W 133). Auch diesem Text, kaum rückt er in Werthers Blickfeld, ist die Grundlage schon entzogen.<sup>26</sup> Gegen die aristokratischen Paradoxe der “amour passion” mit ihrer Trennung von Ehe und

<sup>25</sup> Die Verwandlung einer eng mit der “moral sense”-Theorie verknüpften Empfindsamkeit in imaginäre Projektionen Werthers zeigt Caroline Wellbery, “From Mirrors to images: The Transformation of Sentimental Paradigms in Goethe’s ‘The Sorrows of Young Werther,’” *Studies in Romanticism*, 25 (1986), 231–249.

<sup>26</sup> Dazu auch: Eckhardt Meyer-Krentler, “‘Kalte Abstraktion’ gegen ‘versengte Einbildung’: Destruktion und Restauration aufklärerischer Harmoniemodelle in Goethes ‘Leiden’ und Nicolais ‘Freuden des jungen Werthers,’” *DVjs*, 56 (1982), 65–91.



Liebe, Freundschaft und Sexualität<sup>27</sup> hat der über Intimität geführte Diskurs bürgerlicher Empfindsamkeit die institutionelle Einheit von Ehe, Freundschaft und Familie proklamiert.<sup>28</sup> Im *Werther* driften genau jene Bereiche auseinander: Der leidende Held findet sich nicht mehr im Schnittpunkt der eben erst erfolgreich integrierten Diskurse, sondern fällt aus ihnen gleichsam heraus. Sinnfällig wird sein Ort inmitten des von Werther selbst entworfenen imaginären Szenarios durch einen Bindestrich ersetzt.

Lotte und die Liebe zu ihr werden schließlich zu einem neuen Medium, um das sich mehr und mehr enthüllende Vakuum der Wertherschen Existenz zu kompensieren. "Umsonst strecke ich meine Arme nach ihr aus ... vergebens suche ich sie Nachts in meinem Bette..." (W 139): So beginnt – nach dem traumatischen Verlust der Natur – die darauffolgende Eintragung. Zugleich wird Lotte dadurch in der Imagination Werthers doppelt besetzt, zuvor als Mutter und befreundete Ehefrau, nun als Geliebte. Rückte Werther zunächst als Freund, Vater und Sohn – bzw. als Bindestrich – in das phantasierte Familientableau, so setzt er sich nun an die Stelle Alberts: "... und bilde mir ein, mir wär's wohl, wenn ich an seiner Stelle wäre!" (W 140). Wieder stellt Werther einen "Spiegel" auf, in dem er sich zu erkennen glaubt: Indem er das eigene Ich mit Albert vertauscht, hält er das Spiel der Projektionen aufrecht, das gleichzeitig die von der Empfindsamkeit inthronisierte Innerlichkeit untergräbt. Werthers imaginierte und widersprüchliche Rollenwechsel offenbaren ein potenziertes und immer waghalsigeres Vertauschungsexperiment mit der eigenen Identität, dessen Resultat bereits zu Werthers Bewußtsein zu dringen scheint: "Wenn wir uns selbst fehlen, fehlt uns doch alles" (W 140).

Nachdem Werther seiner Identität inmitten der empfindsamen Rollen beraubt ist, schaltet er sich von neuem in den Diskurs der Aufklärung ein: Er nimmt – schon dies ein Modell aufklärerischer Tugendethik – den Ratschlag des offenbar mitfühlenden Freundes an, dünkt sich "stark genug," Lotte zu verlassen und versucht schließlich an seinem neuen Wirkungsort, der fürstlichen Residenz, sämtliche Stärkungsmittel der bürgerlichen Individualethik zu reaktualisieren: die Selbstvergewisserung – "Doch gutes Muths! Ein leichter Sinn trägt alles!" –, die Zuversicht – "Es wird besser werden" –, und die Übereinstimmung mit sich selbst: "... stehe ich viel besser mit mir selbst" (W 145).<sup>29</sup> Werther

<sup>27</sup> Vgl. dazu Niklas Luhmann, *Liebe als Passion* (vgl. Anm. 9), S. 57 ff.

<sup>28</sup> Dazu auch Thomas Pittrof, *Knigges Aufklärung im Umgang mit Menschen* (1989), S. 128 ff.

<sup>29</sup> Als Suche nach neuer Harmonie interpretiert auch Gerhard Kluge die ersten Briefe Werthers aus der Residenz: "Die Leiden des jungen Werthers in der Residenz: Vorschlag zur Interpretation einiger Werther-Briefe," *Euphorion*, 65 (1971), 115–131. Allerdings wird nicht bemerkt, daß auch hier Werther einen vorgeprägten Diskurs übernimmt. Zweifelhaft ist ferner, ob Werther in der Residenz einfach die Äußerlichkeiten einer entfremdeten Existenz wahrnimmt und sich dann davon zurückzieht, um "ganz sich selbst

versucht die Episode mit Lotte als ihm auferlegte aufklärerische Prüfung zu interpretieren: ebenso wie Agathon in Wielands Roman die Danae-Episode hinter sich gelassen hat, um in Syrakus sich für das Wohl des Gemeinwesens zu engagieren. In derselben Weise erhofft sich auch Werther die Wiedergewinnung seiner Identität aus der geschäftigen Interaktion mit anderen: "das ist doch ein wahres Gefühl seiner selbst, wenn man andern gleich oder gar vorläuft" (W 146). Scheitert Agathon jedoch im höfischen Labyrinth der Macht, so läßt sich Werther erst gar nicht auf die Aktion ein, sondern bleibt Zuschauer: "die vielerley Menschen, die allerley neuen Gestalten, machen mir ein buntes Schauspiel vor meiner Seele" (W 146). Die schnell vollzogene Verkehrung dieses angenehmen Logenplatzes in einen lächerlichen "Raritätenkasten" mit "Männchen und Gäulgen," bei dem sich Werther fragen muß, "ob's nicht optischer Betrug ist" (W 149), verdankt sich jedoch lediglich einer Verschiebung der Perspektive. Statt eines mit allen empfindsamen Attributen ausgestaffierten "redlichen Mannes," der dem Hof entgegentritt, bleibt die Szene für Werther gerade deshalb künstlich, weil er ihr nichts entgegensetzen weiß. Gerade die in der zeitgenössischen Anthropologie zumeist vorausgesetzte "Ausstaffierung" nämlich ist ihm zum Problem geworden, wenn er von dem politischen Modell die Rettung vor dem drohenden Identitätsverlust erhofft.

Nachdem "Natur," "Familie" und aufklärerische Tugendethik zu recht trügerischen Spiegeln empfindsamer Identität geworden sind, greift Werther zu einem letzten Mittel, um sein Ich, das zwischen den vormals Identität verbürgenden Gewißheiten verlorenging, zu retten, "auszufüllen" – wie er sich selbst mit Vorliebe ausdrückt. Er wendet sich seiner eigenen Geschichte zu, versichert sich des Kausalnexus der eigenen Biographie: eine Methode, die nicht zuletzt das Interesse der Epoche am Roman und an der Psychologie geweckt und wachgehalten hat. Werther beginnt die "Wallfahrt" zu den Stätten seiner Kindheit, um – wie man es später formulieren wird – sich selbst zu finden. Der massive Einsatz der Erinnerung führt jedoch dazu, daß der Verlust des kindlichen Ich, welches doch seinerseits nur in der Zukunft – als 'Sehnen,' 'Streben,' 'Hoffen' (W 84) – existierte, lediglich betrauert wird. Der Versuch, die Ich-Genese zu rekonstruieren, führt geradewegs in den Desillusionsroman:<sup>30</sup> "Jetzt kam ich zurück aus der weiten Welt – O mein Freund, mit wie viel fehlgeschlagenen Hofnungen, mit wie viel zerstörten Planen!" (W 154). Hinter einer neuen Projektion, dem rousseauistischen Mythos der verlorenen Kindheit, enthüllt sich

---

leben zu können" (S. 127). "Werthers Welt des Herzens" (S. 129) wird so blindlings affirmiert und – ganz im Sinne traditioneller *Werther*-Interpretationen – als autonome Selbstverwirklichung gefeiert.

<sup>30</sup> Dazu – in der Tradition von Georg Lukács – Wolf Fleischer, *Enttäuschung und Erinnerung: Untersuchungen zur Entstehung des modernen deutschen Romans im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts* (1983), S. 107 ff.

erneut der bloße Umriß eines seiner Substanz beraubten Ichs. Erst hier setzen die religiösen Konnotationen des Werther-Schicksals ein: Werther apostrophiert sich als "Pilger im heiligen Land," der an "Stätten religiöser Erinnerung" (W 155) die Erfahrung des verlorenen Gartens Eden imitiert. Zudem rücken die "herrlichen Altväter" und der Homerische "Ulyß" einmal mehr an ihren Platz, wenn Werther die Landschaft seiner Heimat beschreibt. Er fährt also fort, die seiner "Seele" vorgeschobenen Zeichen zu vertauschen; nun jedoch stilisiert er die verlorene Kindheit und die Unerreichbarkeit seiner Projektionen zu einer religiösen Erfahrung zwischen verlorenem Paradies und in weite Ferne gerücktem Heil. Benennt sich der liebeskranke Held als Nachfolger Christi, als Opfer am Kreuz, als verlorener biblischer Sohn, so kaum um das Christentum säkularisierend für das neue weltliche Leiden des modernen Subjekts in Beschlag zu nehmen.<sup>31</sup> Vielmehr versucht sich Werther an einem letzten Medium, um die leer gewordene Stelle eines von Zeichen nur überfrachteten Selbsts erneut und endgültig zu besetzen: mit einer heilsgeschichtlichen Theorie, in der die sich verlierende Spur des Subjekts als Zeichen einer Passionsgeschichte – mit zukünftiger Lebensaussicht – gedeutet wird.<sup>32</sup>

Unterdessen bleibt Werther jedoch ständig auf der Flucht vor der Erfahrung einer ihn gewissermaßen auszehrenden Gegenwart: "Ach, diese Lücke! Diese entsezliche Lücke, die ich hier in meinem Busen fühle! ich denke oft! – Wenn du sie nur einmal, nur einmal an dieses Herz drücken könntest. All diese ganze Lücke würde ausgefüllt seyn" (W 160). Die sich offenbarende Lücke benennt den Verlust jener Medien, mit denen Werther zuvor sein Inneres auszustaffieren glaubte. "Lücke" und "Fülle" erweisen sich – nicht nur phonetisch – als komplementär. Und jene "Lücke," die das Ich gleichsam zu einem Hohlraum macht, droht es zugleich zum Verschwinden zu bringen. Schon im nächsten Brief fragt sich Werther, wie lange sein Abschied aus dem "Kreise" um Lotte spürbar bliebe: "würden sie? wie lange würden sie die Lücke fühlen, die dein Verlust in ihr Schicksal reißt? wie lang" (W 160). Die Übertragung des Psychodramas auf die soziale Realität spiegelt die Bedeutungslosigkeit jener "Seele," in der sich vormals die Fülle der Welt zu spiegeln schien. Nun steht – in einer Klage Werthers – "diese herrliche Natur so starr vor mir . . . wie ein lakirt Bildgen" (W 161) – wie ein doppelt verfremdetes Zeichen eines nicht mehr existenten Urbildes also. Das Ich enthüllt sich als Fiktion, dessen Realität nie greifbar wird. "Ich

<sup>31</sup> So die These von Herbert Schöffler, "Die Leiden des jungen Werther" (vgl. Anm. 2), S. 175 ff.

<sup>32</sup> Gerade deshalb zelebriert Werther seinen Tod in einer Weise, die sein Nachleben in der Imagination Lottes sichern soll. Vgl. dazu Caroline Wellbery, "From Mirrors to Images" (vgl. Anm. 25), S. 246 ff. Seine 'Existenz zum Tode,' soll sich – ohne ihn – als neues künstliches Medium etablieren und fortbestehen.

soll, ich soll nicht zu mir selbst kommen, wo ich hintrete, begegnet mir eine Erscheinung, die mich aus aller Fassung bringt" (W 164). Auf einem Spaziergang nämlich trifft Werther eine neue Figur, in der er sich gespiegelt sieht. Die von Werther geäußerte Störung der Selbstreflexion, als die sie sich am Anfang des Briefes vom 30. November noch ankündigt, zeigt alsbald eine neue traumatische Stufe der Wertherschen "Krankheit zum Tode." So wie sich Werther imaginär an Alberts Stelle setzte, so begegnet ihm nun – in gegenläufiger Richtung gleichsam – ein Doppelgänger. Der über eine unerfüllte Liebe wahnsinnig gewordene junge Mann, der als seine glücklichste Erinnerung die Zeit im Tollhaus bezeichnet, wo er – so seine Mutter – "von sich war" und "nichts von sich wußte" (W 165), entpuppt sich als ehemaliger unglücklicher Liebhaber Lottes. Weniger dieses Schicksal als vielmehr das Doppelgänger-Motiv kennzeichnet die Bedeutung dieser letzten *Werther*-Episode, bevor der Selbstmord-Entschluß endgültige Konturen annimmt: Zu der fühlbaren eigenen "Lücke" sowie der gleichzeitig phantasierten Wirkungslosigkeit seines Nachlebens in der Erinnerung anderer tritt jene Erfahrung hinzu, daß auch Werthers Schicksal eine bloße Wiederholung zu werden droht, daß nicht nur sein Platz in Lottes Gegenwart von Albert, sondern seine scheinbar einzigartige Position auch in der Geschichte Lottes von einem Vorgänger bereits besetzt ist. Erst hieraus läßt sich ermessen, "mit welchem Unsinne" – so Werther an Wilhelm – "mich die Geschichte ergriffen hat" (W 166). Topographisch und historiographisch bleibt Werther gleichsam ausgeschlossen aus einem Geschehen, in dessen Mittelpunkt er sich wähnte. Die von Werther diagnostizierte "Lücke," in der sich sein Inneres nun vergeblich spiegelt, hat sich ausgeweitet zu einer Erfahrung, mit der Werther sich selbst verschwinden sieht und ihm der eigene Tod nur noch als daraus gezogene Konsequenz erscheint: die letzte eigenmächtige Tat.<sup>33</sup> Die Geschichte Werthers zeigt, wie die in der Empfindsamkeit entstandene Identität einer "sich fühlenden Menschlichkeit" (Lessing) zerbricht in der Erkenntnis, nur über eine aus Diskursen konstruierte Ersatz-Identität zu verfügen. Die *Leiden des jungen Werthers* präsentieren deshalb weder die konsequente Radikalisierung der Empfindsamkeit<sup>34</sup> noch deren Pathologie.<sup>35</sup> Goethes Roman schreibt nämlich die in der Empfindsamkeit erst konstruierte Frontstellung zwischen Individuum und Gesellschaft nicht ein weiteres Mal fort, sondern stellt ihre Bedingungen und Voraussetzungen in Frage. Er entlarvt diejenigen Diskurse, die eine empfindsame Exklusion

<sup>33</sup> Sieht man Werthers Weg dagegen nicht als kritische Reflexion auf die diskursiven Strategien empfindsam behaupteter Autonomie, sondern als Versuch, diese Autonomie durchzusetzen, dann erscheint Werthers Tod als "optimistic," als Erfüllung einer 'authentischen' Existenz – so geschehen bei Clark S. Muenzer, *Figures of Identity: Goethe's Novels and the Enigmatic Self* (1984), S. 36.

<sup>34</sup> Nikolaus Wegmann, *Diskurse der Empfindsamkeit* (vgl. Anm. 12), S. 105ff.

<sup>35</sup> Reinhard Meyer-Kalkus, "Werthers Krankheit zum Tode" (vgl. Anm. 5), S. 90ff.

des Individuums – also die Selbstaussgrenzung aus der Gesellschaft<sup>36</sup> – aufbauen und stärken, als eine Reihe künstlich hergestellter Mechanismen. Nicht Triumph oder Zerstörung des Individuums, Aufstieg oder Untergang des bürgerlichen Subjekts sind das Thema von Werthers Leiden, sondern Entstehung und Phantasmagorie der dabei – noch in der *Werther*-Forschung – unbefragt vorausgesetzten anthropologischen Kategorien. Werther, auf der Suche nach seiner Einzigartigkeit und Authentizität, macht die – für ihn – schockhafte Erfahrung, daß die erst im Schnittpunkt der Vermittlungen und diskursiven Medien zu lokalisierende Individualität nur aus Zeichen und Beziehungen besteht. Er zeigt, wie die aus gesellschaftlichen Beziehungen freigesetzte Individualität produziert wird, gleichzeitig jedoch daß sie außerhalb der sie erzeugenden Diskurse nur als Leerstelle existiert. Je mehr Werther die ihn begrenzenden<sup>37</sup> Zeichensysteme zu überschreiten versucht, desto mehr enthüllen sie sich ihm als "Vorhang" und "optischer Betrug." Je mehr Werther seine imaginären Rollenspiele als konstantes "Beziehungsdilemma"<sup>38</sup> durchschaut, desto mehr erweist sich das Ich selbst als imaginär: strukturiert durch Beziehungen, vermittelt durch fremde Diskurse. Seither gehört Werthers Exempel zur Kehrseite jedes emphatisch ausgerufenen Individualismus: Im vermeintlichen Zentrum der Ichsuche verbreitet sich die Erfahrung, daß dieses Ich nicht nur in Illusionen und Bildern schwelgt, sondern selbst aus Bildern zusammengesetzt ist.

Werther ist dazu verurteilt, diese Erfahrung ständig zu wiederholen und gleichzeitig auf der Flucht vor ihr zu sein. Seine Leser jedoch konnten darauf

<sup>36</sup> Dazu Niklas Luhmann, "Individuum, Individualität, Individualismus," *Gesellschaftsstruktur und Semantik: Studie zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Bd. III (1989), S. 149–258. Die Logik der Empfindsamkeit – ihrerseits Produkt einer sich funktional ausdifferenzierenden Gesellschaft – läßt ein Individuum entstehen, das sich zwangsläufig als außerhalb der Gesellschaft begreifen muß. Individualität selbst nämlich entsteht erst, nachdem sich das Subjekt in den Teilsystemen der neuen, nicht mehr geschlossenen Gesellschaft buchstäblich nicht mehr wiederfindet: "Die Einzelperson kann nicht mehr einem und nur einem gesellschaftlichen Teilsystem angehören. Sie kann sich beruflich/professionell im Wirtschaftssystem, im Rechtssystem, in der Politik, im Erziehungssystem usw. engagieren, und in gewisser Weise folgt der soziale Status den beruflich vorgezeichneten Erfolgswegen; aber sie kann nicht in einem der Funktionssysteme allein leben. Da die Gesellschaft aber nichts anderes ist als die Gesamtheit ihrer internen System/Umweltverhältnisse und nicht selbst in sich selbst als Ganzes nochmals vorkommen kann, bietet sie dem Einzelnen keinen Ort mehr, wo er als "gesellschaftliches Wesen" existieren kann. Er kann nur außerhalb der Gesellschaft leben, nur als System eigener Art in der Umwelt der Gesellschaft sich reproduzieren, wobei für ihn die Gesellschaft eine dazu notwendige Umwelt ist. Das Individuum kann nicht mehr durch Inklusion, sondern nur noch durch Exklusion definiert werden." (S. 158).

<sup>37</sup> Zu Bedeutung und Wortfeld von "Begrenzen" im *Werther* vgl. Géza von Molnár, "Confinement or Containment: Goethe's 'Werther' and the Concept of Limitation," *German Languages and Letters*, 23 (1970), 226–234.

<sup>38</sup> Gerhard Kurz, "Werther als Künstler" (vgl. Anm. 14), S. 101.

reagieren: Die von Werther vollzogene Exklusion aus den sich als brüchig erweisenden Sicherungen der Empfindsamkeit konnte von der einen Seite als sozialer Frevel, von der anderen Seite jedoch als Triumphzug einer gleichsam haltlosen Ausgrenzung gefeiert werden. Der Roman hat jedoch die zeitgenössischen Literaturmodelle schon hoffnungslos gegeneinander ausgespielt. Die von ihm hervorgebrachte Individualität bleibt leer oder aber – und hier beginnt die Wirkungsgeschichte des Romans – wird selbst zu einem Medium, das kopiert werden kann. Die Sprachen der Empfindsamkeit, die das Werther-Syndrom entstehen ließen, sind im Roman zwar zu Ende geführt, die Werther-Rolle jedoch kann beginnen. Fortan nämlich ist die Werther-Figur ein Schema, das sich in Anspruch nehmen, aktualisieren und verherrlichen läßt. Die Ordnungssysteme der Werther-Epoche fungieren in der Folgezeit nur noch als "schematisierte Ansichten,"<sup>39</sup> deren fortlaufende Erneuerung und Übertretung dem Lektüreakt der *Werther*-Leser seine Aktualität sichert. Das Werther-Syndrom wird infolgedessen zu einem Vehikel, mit dem jede neue Generation, jede Epoche das Ende und die Zerstörung der sie begrenzenden Diskurse nachvollziehen, modellieren und wiederholen kann.<sup>40</sup> Zugleich jedoch vermag jede Werther-Nachfolge die im Text artikuliert Leerstelle durch eine Werther-Kopie auch zu verdrängen – von den ersten *Werther*-Imitationen bis zu den literaturwissenschaftlichen Interpretationen, die in *Werther* wiederum die Allegorie irgendeines bedeutungsvollen Substrates gespiegelt sehen: das "bürgerliche Subjekt" oder die von der Aufklärung mißhandelte "menschliche Natur."

Johann Martin Millers *Sieewart* und Ulrich Plenzdorfs "*Die neuen Leiden des jungen W.*" sind nur die signifikantesten und beliebtesten Beispiele. Auch in Achim von Arnims Jugend-Roman *Hollin's Liebeleben*<sup>41</sup> aus dem Jahre 1802 sind Liebe und tödliches Schicksal des jungen Studenten Hollin genau den Leiden Werthers nachgebildet, obwohl die Dreiecksituation gänzlich fehlt: Mißverständnisse und Intrigen bringen Hollin, der Werthers Enthusiasmus für Natur und Liebe sowie dessen Verachtung der Gesellschaft teilt, zumindest psychologisch auf die Spur seines Vorgängers und lassen ihn die Untreue seiner Freundin Maria fälschlicherweise annehmen. Hollin rast über sein nur vermeintliches Liebesunglück und steigert sich von selbst in eine neue "Krankheit zum Tode." Der ganze Roman kopiert das *Werther*-Schema, ebenso wie Hollin die Werther-Rolle übernimmt. Anders als Werther scheitert der Held jedoch

<sup>39</sup> Im Sinne von Wolfgang Iser, "Die Appellstruktur der Texte," *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, hrsg. Rainer Warning, 2. Aufl. (1979), S. 234.

<sup>40</sup> Die im *Werther* pathetisch vollzogene Überschreitung der Diskurse verführt deshalb nicht von ungefähr zu einer Uminterpretation der Werther-Figur, die im Lichte ihrer Wirkungsgeschichte das Pathologische und Destruktive abstreift: Pascal Mathey, "Pour un Werther heureux," *Magazine Littéraire*, 256 (1988), 23–26.

<sup>41</sup> Achim von Arnim, *Hollin's Liebeleben*, *Gräfin Dolores*, hrsg. Paul Michael Lützel (1989). Vgl. darin auch das Nachwort von P. M. Lützel; S. 711–716.

nicht an den von ihm zur Sprache gebrachten Erfahrungen, sondern an der zum literarischen Muster geronnenen Dramaturgie der Werther-Handlung: Er tötet sich, aber es war alles nur ein Mißverständnis.

Ein weiteres Beispiel ist Frédéric Moreau, der Held aus Flauberts *Education sentimentale*. Nicht der Roman, sondern nur die Romanfigur kopiert hier den Werther-Mechanismus. So wie sein Freund Charles für die französische Revolution, schwärmt der junge Frédéric für die ästhetisch verklärte Leidenschaft der Liebe und zählt Werther unter seine Vorbilder: "... ses opinions littéraires étaient changées: il estimait par-dessus tout la passion; Werther, René, Franck, Lara, Lélia et d'autres plus médiocres l'enthousiasmaient presque également."<sup>42</sup> Beide Freunde entwerfen sich hierin ein Lebensmuster nach Vorbildern des 18. Jahrhunderts – Lebenspläne, die in der Logik Flauberts ihre Desillusionierung jedoch bereits in sich tragen. Am Ende des Romans und zugleich am Ende einer Geschichte, in der Frédéric die ganze Schalheit und Inhaltsleere des neuen Jahrhunderts am eigenen Leib erfahren hat, besucht ihn seine erste Geliebte, die er nie erobert hat, um die er nun jedoch – als 45jähriger – sofort wieder zu werben beginnt und sich dabei auch an Werther erinnert. Alles was man an seiner Empfindung übersteigert nennen könnte, habe er immer für sie empfunden, gesteht der gealterte Enthusiast: "Tout ce qu'on y blâme d'exagéré, vous me l'avez fait ressentir." Er könne jetzt Werther verstehen, den sogar Lottes Butterbrote nicht ernüchtern: "Je comprend les Werther que ne dégoûtent pas les tartines de Charlotte."<sup>43</sup> Und als ob ein Stichwort gefallen wäre, steigert sich Frédéric in einen amourös-sentimentalen Wortschwall hinein, den der Erzähler jedoch zugleich zurechtrückt: Frédéric berausche sich so sehr an seinen Worten, daß sie erst während des Sprechens Wirklichkeit werden. "Frédéric, se grisant par ses paroles, arrivait à croire ce qu'il disait."<sup>44</sup> In gewisser Weise offenbart Flaubert hier die 'diskursanalytische' Pointe einer stets 'codierten' Intimität: Durch die Rhetorik und Semantik einer zur Verfügung stehenden Sprache wird das dazugehörige Gefühl selbst erst erzeugt. Eingelagert ist die Szene jedoch in eine Werther-Parodie,<sup>45</sup> die eine bereits traditionelle Wiederholbarkeit der Werther-Rolle dokumentieren soll. Fast scheint es, Flaubert benützt die Folie des Werther-Romans als eine Bewußtseinsebene seines Helden, um der hier rekonstruierten Werther-Erfahrung ein durchaus ähnliches Beispiel an die Seite zu stellen: Auch Frédéric Moreau tauscht die Facetten seines Ichs im Laufe der Geschichte fast wahllos aus, um am Ende die ersehnte Individualität nur in der Kopie und in der Erinnerung vorzufinden.

Goethe hat bekanntlich einen anderen Weg gewählt. Anstatt sich der Leer-

<sup>42</sup> Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale* (1964), S. 15.

<sup>43</sup> *L'éducation sentimentale*, S. 421.

<sup>44</sup> *L'éducation sentimentale*, S. 422.

<sup>45</sup> Zur Wirkung des Werther auf den jungen Flaubert vgl. Léon Degoumois, *Flaubert à l'École de Goethe* (1924), S. 21ff. Zu den Werther-Spuren in Werk Flauberts, S. 38ff.

stelle eines der empfindsamen Identität beraubten Ichs zu überlassen, hat er die Individualität selbst wie ein Kunstwerk komponiert – und dies nicht erst in der autobiographischen Kunstform von *Dichtung und Wahrheit*. Schon der Auftakt zur italienischen Reise wiederholt den berühmten Beginn des *Werther*-Romans – “Wie froh bin ich, daß ich weg bin!” (W 105) – als Tagebuchnotiz: “früh 3 Uhr stahl ich mich aus dem Carlsbad weg . . .”<sup>46</sup> Anders als Werther jedoch, der in seinem traumatischen Weltverlust zugleich sein eigenes Ich zerstört, beginnt Goethe gerade in der Flucht seinen therapeutischen Wiederaufbau: “Zu meiner Weltschöpfung hab ich manches erobert.”<sup>47</sup> “Ruhe,” “Natur” und “Schöpfung” werden zu Leitmotiven einer italienischen Reise, die mit der Wiederherstellung des krisengeschüttelten Subjekts Goethe auch die Individualitäts- und Bildungs-idee der Weimarer Klassik intoniert.<sup>48</sup> Die *Leiden des jungen Werthers* jedoch markieren einen Punkt diesseits einer selbst nicht langlebigen humanitätsphilosophischen Synthese, deren Zusammenbruch im 19. Jahrhundert auch den Blick auf das *Werther*-Experiment von neuem freigibt. *Werther* beschreibt eine Geschichte des Individualismus, die dessen Scheitern bereits in sich trägt – Ausdruck eines gescheiterten Identitätsprogramms, das allenfalls die eigene Kopie immer wieder aus sich hervortreibt.

### III.

Auch in Wielands Versepos *Musarion* folgt der die Szene betretende Held literarischen und mythologischen Mustern, erscheint sogleich im Lichte derjenigen Texte, die sein Verhalten buchstäblich vorschreiben. Phantias, von einem die Nächte ‘durchscherzenden’ Amor in einen stoischen Philosophen “verwandelt” (M 13, 15),<sup>49</sup> stellt zunächst die Pose des Königs Salomon nach: “Was unterm Monde liegt, ist eitel!” (M 15, 39). Dieser “großen Wahrheit voll” (M 15, 49), übernimmt Phantias sodann ein neues Modell, befindet sich “wie Herkules” auf einem “Scheidweg” (M 15, 55) und reflektiert über die richtige Lebenswahl, “sinnt der schweren Reise / Des Lebens nach” (M 16, 56f.). Kein Zweifel allerdings besteht daran, daß die zitierten Modelle bereits ihre prägende Macht verloren haben, vielmehr einen Widerspruch mit der Situation des Helden in dem Moment konstituieren, in dem sie genannt werden. Phantias spricht die

<sup>46</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Tagebuch der italienischen Reise 1786*, hrsg. Christoph Michel (1976), S. 13.

<sup>47</sup> *Tagebuch der italienischen Reise 1786*, S. 24.

<sup>48</sup> Dazu jetzt: Gunter E. Grimm, Ursula Breytmayer, Walter Erhart, “Ein Gefühl von freierem Leben”: *Deutsche Dichter in Italien* (1990), S. 86ff.

<sup>49</sup> *Musarion* wird – der Einfachheit halber – nach der Ausgabe letzter Hand (M) zitiert: Christoph Martin Wieland, *Musarion oder die Philosophie der Grazien: Ein Gedicht in drei Büchern. Mit Erläuterungen und einem Nachwort*, hrsg. Alfred Anger (1979). Die



Worte des Salomonischen Predigers nämlich erst nach, "seitdem aus seinem hohlen Beutel / Die letzte Drachme flog" (M 15, 38f.). Kaum postiert sich Phantias zudem auf dem Herkulischen Scheideweg, wird das Unternehmen mit dem in Klammer gesetzten Kommentar – "schon zu spät" (M 16, 56) – bereits in seinem Sinn verkehrt. Der "neue Herkules" (M 16, 73) prüft zunächst sogar, ob ihm der Weg zur "Wollust" durch äußere Umstände wirklich verbaut ist, und erst nachdem er "seufzend" (M 16, 73) von seiner amourösen Vergangenheit Abschied nehmen muß, "entschließt er sich der Helden Zahl zu mehren" (M 16, 76) – ein Entschluß, der folglich keiner ist.

Der Erzähler zitiert am Ausgangspunkt der *Musarion*-Handlung ein der Aufklärung allzu geläufiges Denkmodell, nur um es umzukehren: Die moralische Entscheidung auf dem Scheideweg beruht auf Oppositionen, die zu keiner Zeit bestehen, aus dem moralphilosophischen "exemplum" wird ein ironisches Zitat, das die Unmöglichkeit des geforderten Entschlusses demonstriert. Dennoch wird die Ebene des moralphilosophischen Diskurses fortgeführt. Phantias, "schon mehr als halb entschlossen" (M 18, 135), verkörpert bereits nur noch die Karikatur eines "Herkules am Scheideweg," als ein Szenenwechsel "unverhofft die neue Denkart prüft" (M 18, 136) – und wieder hebt ein ganzer Reigen mythologischer Konnotationen an, wenn Musarion erscheint: "Cytherea," die Liebesgöttin Aphrodite, tritt auf den Plan, "zur ungelegnen Zeit" (18, 144). Phantias, offensichtlich noch nicht ganz zum gefestigten Stoiker gereift, "that was Wenige in seinem Falle thaten" (M 19, 164): Er flieht und wird sogleich von Musarion verfolgt. Unschwer zu erraten, daß die Szene sich in ein neues Mythologem verwandelt: Eine männliche Daphne flieht vor einem weiblichen Apoll – ein Kulissenspiel mit vertauschten Rollen, das Musarion selbst spöttisch kommentiert:

"Vortrefflich!" rief sie aus, "das nenn' ich Heldenthum  
Und etwas mehr! Die alte Ordnung wollte,  
Daß Daphne jüngerlich mit kurzen Schritten fliehn,  
Apollo keuchend folgend sollte;  
Du kehrt es um. – Fliehst du, mich nachzuziehn?  
Den kleinen Stolz will ich dir gerne gönnen!"  
(M 20, 192–197).

Wielands Text entfaltet dieses Feuerwerk aus Anspielungen und Umkehrungen jedoch nicht, um seinen Tribut an das Genre des humoristischen Heldenepos zu entrichten, dem dann die ernsthafte Botschaft einer "Philosophie der Grazien" aufgesetzt würde. Das Prinzip der Vertauschung und Umkehrung avanciert zum Strukturprinzip der gesamten Verserzählung. Musarion etwa, erstaunt über den

---

Abweichungen von der bisher nicht nachgedruckten Erstfassung können in unserem Zusammenhang vernachlässigt werden. Angegeben werden jeweils die Seitenzahl und die fortlaufenden Verszeilen.

cynisch-ärmlichen Aufzug des Phantias, referiert die Vorgeschichte ihrer Begegnung. Demnach begann ihre Beziehung mit einer Freundschaft, "einem Band das nur die Seelen bindet" (M 23, 281) – einer Lebensform also, der im 18. Jahrhundert jenes empfindsame Projekt entsprach, der "Galanterie" zunächst ein von Sexualität freies Ideal der Intimbeziehungen entgegenzusetzen.<sup>50</sup> Als Phantias eines Tages jedoch die schlafende Musarion in einer Sommerlaube überrascht, verwandelt sich der Freund in einen schwärmerischen Liebhaber, ein "Mittelding von Faun und Liebesgott" (M 23, 294), der die Ideale der Freundschaft mit einem halb empfindsam, halb frivol geäußerten Begehren vertauscht. Mit diesem Rollenwechsel des Phantias vom empfindsamen Freund zum drängelnden Liebhaber ist ein Kontrast benannt, der im 18. Jahrhundert – vor allem in Deutschland und England – eigentlich einge ebnet werden sollte: Der traditionell in Frankreich beheimateten Gegenüberstellung von "Liebe" und "Freundschaft" antwortet zur gleichen Zeit nämlich eine neue Semantik, die Freundschaft und Liebe konvergieren läßt.<sup>51</sup> Musarion jedoch – wir sind immer noch in der Vorgeschichte – verweigert sich der Versöhnung dieses Gegensatzes und flieht in eine aristokratisch-französische Therapie ihres durch den Wandel des Phantias offenbar verwirrten Gemütszustandes: Sie wählt sich einen "Geck" (M 24, 315), der dann auch als Meister des genau codierten Spiels der Galanterie agiert: "Der, schwülstiger je weniger er fühlt, / Von Flammen schwatzt die unser Fächer kühlt, / Und, unterdeß er sich im Spiegel selbst belächelt, / Studierte Seufzerchen mit schaler Anmuth fächelt" (M 24, 320–323). Phantias nun wirft Musarion die Inkonsistenz ihres Verhaltens vor. Musarion jedoch lehnt eine Begründung ab: "Sey wahr, und sprich, ist's stets in unserer Gewalt / Zu lieben wie und wen wir sollen?" (M 22, 251f.). Diese Frage – keineswegs rhetorisch<sup>52</sup> – hält die im bisherigen Diskurs entgegengesetzten Oppositionen ebenso in der Schwebe wie es mit den mythologischen Anspielungen der Fall war: Diejenigen zitierten Modelle (Salomon, Herkules, Daphne und Apollo), die eine Entscheidung oder eine noch zu treffende Entscheidung implizieren, werden ironisiert und abgewiesen, die im Text genannten Oppositionen werden vertauscht, ohne daß sich ein Mittelweg, gar eine Lösung abzeichnen würde. Was hier auf der Ebene der Liebessemantik variiert wird, wiederholt sich auf der Ebene des philosophischen Diskurses. Gegenüber dem seine Armut beklagenden Phantias übernimmt plötzlich Musarion die genuin stoische Argumentation: "Das wahre

<sup>50</sup> Vgl. Niklas Luhmann, *Liebe als Passion* (vgl. Anm. 9), S. 97ff.

<sup>51</sup> Niklas Luhmann, *Liebe als Passion*, S. 102f.

<sup>52</sup> So Joachim Rickes, *Führerin und Geführter* (vgl. Anm. 7), S. 107f. Rickes entgeht nicht der Gefahr, die er bei anderen *Musarion*-Interpretationen diagnostiziert. Der vorausgesetzten Prämisse, Phantias sei "führungsbedürftig" (S. 102), entspricht das von Beginn an konstruierte Schema einer psychologisch versierten "Führerin" Musarion, deren Souveränität die Fäden der Handlung zum guten Ende führt. Sämtliche Dialoge des Epos werden in diesem Sinne psychologisiert.

Glück, das Eigenthum der Weisen, / Steht fest, indeß Fortunens Kugel rollt" (M 26, 420f.) – eine Argumentation, mit der sie sich von Phantias jenen Vorwurf einhandelt, der eben noch ihm gegolten hatte: "Du schwärmst, Musarion!" (M 27, 443). Analog zu dieser neuen Verwandlung besteht nun Phantias auf der Unverfügbarkeit auch der philosophischen Lebensformen: "Jetzt, wenn es bey mir stünde, / Wünscht' ich mir nichts als ein gelaßnes Blut" (M 28, 461f.). Die im Text aufgestellten Alternativen scheinen also der Eigenmächtigkeit sowohl des Liebespartners als auch des Philosophen entzogen zu sein. Dem philosophischen Kommentar entlang der Maximen des französischen Materialismus folgt wiederum die Skepsis in Liebesdingen, mit der der Erzähler das Vexierspiel der Oppositionen gleichsam ratifiziert: "das Herz ist ein Betrüger!" (M 29, 519).

Auch in Wielands *Musarion* beginnen die Zeichen, die den Weg zum wahren Ich weisen sollen, trügerisch zu werden. Die Rollen und Diskurse, die zu Beginn des Versepos hin- und hergewendet, umgedreht und vertauscht werden, verdunkeln gerade jene Lösung, auf die hin sämtliche vorgeführten Alternativen angelegt scheinen: Stattdessen droht auch in Wielands nur scheinbar leichtfertigem Versepos die Substanz eines fest umrissenen Ichs, das zwischen den Alternativen nur zu wählen habe, verloren zu gehen.

Dem widerspricht jedoch offensichtlich die Dramaturgie der *Musarion*-Handlung, die auf eine klar entworfene Synthese und Lösung hinauszulaufen scheint. Dem widersprechen auch die bisherigen Deutungen des Versepos, die gerade jene Mitte, jenen Ausgleich der im Konflikt ausgetragenen Gegensätze zum seinerseits fest umrissenen Inhalt der Phantias-Erziehung erklären.<sup>53</sup> In der Tat ist das happy end schon sehr früh – verdächtig früh – vorweggenommen: Eine "geheime Sympathie" (M 32, 623) der Seelen ist zumindest dem Erzähler und seiner Musarion schon mitten im vordergründigen Streit offenbar, das Auftreten des Phantias beweist schon bald von selbst den "stillen Sieg der Liebe" (M 38, 763), der sich unbekümmert um die Differenzen der Diskurse durchzusetzen beginnt. Freilich ist es gerade die neue Opposition zwischen diesen hartnäckig geführten Auseinandersetzungen mit den literarischen Modellen und epochalen Gegensätzen und dem schon von vornherein entschiedenen Gang der Handlung, die erklärungsbedürftig bleibt. Auffallend ist, daß "Sympathie" und "Sieg der Liebe" allein durch die Gewalt der Blick entstehen: Den sich philosophisch gebärdenden Phantias "schießet / Musarion mit einem – Blick herab" (M 30, 529f.). Dies entspricht wiederum einem neuen literarischen Modell: Das ganze Metaphernfeld des Auges, Spiegel der Seele einerseits, Initiation des *visus* in der erotischen Dichtung andererseits,<sup>54</sup> wird auf den Plan gerufen. Auch hier

<sup>53</sup> Vgl. Emil Staiger, "Wieland: *Musarion*" (vgl. Anm. 6). Elizabeth Boa, "Sex and Sensibility" (vgl. Anm. 7), S. 211ff.

<sup>54</sup> Heinz Schlaffer, *Musa iocosa: Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland* (1971), S. 79f.

jedoch stellen sich plötzlich Übergänge ein, die jene schon in sich doppelbödig Semantik zum Gleiten bringen. Den Blick, mit dem aus Musarions "Augen" der "ausgetriebne Amor" erneut in das "Herz" des Phantias "kroch" (M 32, 598 ff.), erwidert Phantias nicht gerade ebenbürtig:

Er meint er athme nur, und seufzt; starrt unverwandt  
 (Indeß sie schwatzt und scherzt) sie an, als ob er höre,  
 Und hört doch nichts; drückt ihr die runde Hand,  
 Und denkt, indem durchs steigende Gewand  
 Die schöne Brust sich bläht, ob diese halbe Sphäre  
 Der Pythagorischen nicht vorzuziehen wäre?  
 (M 32, 605–610).

Dieses vergleichsweise krude Mittel im Wettstreit der Liebenden wiederholt sich auch in der Hütte des Phantias, als seine beiden Philosophen-Freunde, der Stoiker Kleanthes und der Pythagoreer Theophron, nach einem für sie peinlich körperlich ausgetragenen Streit ihre gegensätzlichen Systeme vortragen. Theophron kann im Verlauf seines enthusiastischen Redeschwungs nicht umhin, manch "kleine Lücke" (M 41, 845) im Gewand der Musarion zu entdecken, "die seinen Flug auf einmahl unterbricht" (M 41, 846). Immer wieder werden auch diese Unterbrechungen thematisiert: auch sie Zeichen eines von den Figuren nicht kontrollierten Prozesses einander folgender Umkehrungen, die eine Kongruenz der Diskurse sowie die Übereinstimmung von Rede und Blick nicht zulassen. Durch alle die der Gattung und dem Zeitalter zur Verfügung stehenden "scherzhaften" Elemente hindurch vollzieht sich im konstanten Umschlag der Oppositionen ein Prozeß, der sich den harmonisierenden Tendenzen der Handlung widersetzt. Die in den zeitgenössischen Zeichensystemen fest koordinierten Bedeutungen geraten ins Wanken, entziehen sich den eigentlich von ihnen vorgeschriebenen Festlegungen. So wie der Gegensatz zwischen einem "betrügerischen Herzen" und der "Sympathie der Seelen" nicht aufgelöst, sondern suspendiert wird, bleiben die Motive der Figuren gespalten und die von ihnen ständig geforderten Entscheidungen ungelöst. Selbst der humoristisch instrumentierte Disput zwischen den beiden Philosophen Kleanth und Theophron imitiert die Szene eines Scheidewegs, vor der sich nun die Besucherin gestellt sieht. Musarion jedoch, indem sie beide Wege ironisch begutachtet, besiegelt die satirische Bloßstellung der Systeme: "Erlaubet, daß ich mich ein andermahl entscheide. / Es sey der Rest der Nacht, die mich so viel gelehrt, / Den Musen heilig und der Freude!" (M 46, 990–993).

Während die Lustspielhandlung<sup>55</sup> nach allen Regeln der nicht gerade neuen Kunst ihren Höhepunkt erreicht – die falschen Freunde des Phantias entlarven sich als Narren und Heuchler –, beginnt in derselben Nacht auch ein neues Vertauschungsmanöver zwischen Musarion und einem erneut verwandelten

<sup>55</sup> Dazu Herbert Rowland, "Musarion" and Wieland's Concept of Genre (vgl. Anm. 7).

Phanias, der sich nachts mit "leisem Tritt" in die Kammer der Frau "schleicht" (M 50, 1080) – zunächst aber nicht um das Geschehen mit seinem happy end zu beschließen, sondern um in einen neuen Wettstreit der Diskurse zu treten. Phanias bittet stotternd um Einlaß, den Musarion ihm nur als "Freund" gewährt: "Ein Freund ist auch zur Unzeit angenehm" (M 50, 1089). Wiederum beginnt ein Spiel derjenigen Rollen, die das Zeitalter für die Situation vorsieht. Phanias begehrt in seiner Liebesqual Mitleid, spricht vom "Dolch," den die Geliebte in sein Herz stoßen solle (M 51, 1108). Er gibt jedoch das empfindsame Gebaren, dessen Definition strategisches Handeln gerade ausschließt, in dem Moment auf, als Musarion – anfangs durchaus gerührt – Widerstand zeigt und in Phanias das Bild einer sich nur zum Schein – "mit stumpfen Nägeln" (M 52, 1167) – wehrenden Nymphe wachruft. Es ist dieser in der französischen Liebesliteratur des 17. Jahrhunderts überaus strapazierte Topos, der Phanias auf eine neue Bahn bringt. Die sich verweigernde Musarion scheint nämlich die im System der Tugend vorgesehene Codierung nicht mehr zu erfüllen: "Man treibt in einem Ritterbuch / Die Tugend kaum so weit!" (M 53, 1177f.). Phanias seinerseits tauscht deshalb auch die hohe Tugend des höfisch-heroischen Romans gleichsam unter der Hand gegen die Regeln der Verführung aus, er verwandelt sich ein weiteres Mal und erprobt die Techniken des Libertins: "Die Künste, die Ovid in ein System gebracht, / Die feinsten Wendungen, die unsichtbarsten Schlingen / Versucht er gegen sie, und keine will gelingen" (W 54, 1218f.). Phanias zieht buchstäblich alle Register, die sein Zeitalter bereit hält, und dies in umgekehrter Reihenfolge wie in der Vorgeschichte, wo er sich schrittweise durch alle Stadien von einem Lebemann zum Stoiker durchgearbeitet hatte. Parallel dazu übernimmt Musarion nun den Part der Philosophie: "Genug von diesem! Schwatzen wir, / Wenn dir's gefällt, von unsern Grillenfängern" (M 54, 1228f.) – gemeint sind die beiden Philosophen. Phanias indes will sich darauf gar nicht erst einlassen: Lachen und Spott sind sein Kommentar zu philosophischen Lebensformen, die sich in derselben Nacht so gründlich desavouiert hätten: eine Reaktion nach Maßgabe des von Phanias plötzlich verkörperten Libertinismus. Auch in der Makrostruktur der *Musarion*-Handlung vollzieht sich also – statt eines planmäßig inszenierten Erziehungswerks der souveränen Frau<sup>56</sup> – ein Tausch der Oppositionen: Trat Phanias zu Beginn als Philosoph auf, der vor der Verführerin flüchtete, so lenkt nun umgekehrt Musarion im Angesicht des Verführers Phanias das Thema zur Philosophie: Sie verteidigt die Freunde des Phanias, zitiert ein ganzes Arsenal berühmter Philosophen, verweist jedoch die Entscheidung für ein philosophisches System – einmal mehr – in die Kontingenz der 'Umstände': "Man wird zum Geisterseher / Gebor-

<sup>56</sup> Dies die "psychologisierende" Deutung der meisten *Musarion*-Interpretationen: Bruce Kieffer, "Wieland and Lessing" (vgl. Anm. 7). Ebenso Joachim Rickes, *Führerin und Geführter* (vgl. Anm. 7), bes. S. 125 ff.

ren, wie zum Feldherrn Xenophon, / Wie Zeuxis zum Palett, und Philipps Sohn zum Thron" (M 57, 1297 ff.).

Umkehr, Vertauschung und Verwandlung in schnellem Wechsel, hervorgerufen durch Diskurselemente, die von den Figuren selbst kaum gesteuert werden: Selbst Musarion, die alle Fäden in der Hand zu halten scheint, begründet Entscheidungen erotischer und philosophischer Art stets mit deren Abhängigkeit von nicht zu verantwortenden, kontingenten Faktoren.<sup>57</sup> Der im Text vorgeführte schnelle Wechsel der semantischen Kontexte erhält dadurch zugleich den Charakter eines weitgehend autonomen Geschehens: Wie Phantias im Gespräch mit Musarion ein neues Register zieht, so beunruhigend schnell etikettiert der Text auch seine Figuren als Diskursträger, deren Kontrolle über ihre Entscheidungsfähigkeit ironisch bezweifelt wird. Die Alternativen und Entgegensetzungen schlagen meist ineinander um, ohne die zentrale Verantwortung des Sprechers zu benennen; die Rede und die Figuren entbehren jener Mitte, auf die sich das Versepos scheinbar zubewegt. Imitation und Nachfolge der mythologischen Modelle und zeitgenössischen Bedeutungsebenen enthüllen ein Gleiten der damit verbundenen Ausschließlichkeiten und zugleich eine Unsicherheit über die nur scheinbar bestimmte Identität der sich die Diskurse aneignenden Figuren.<sup>58</sup> Dies konstituiert die spezifische Unruhe dieses Versepos und anderer Texte Wielands – ein Abwehrverhalten gegenüber den Identitätsfixierungen von Empfindsamkeit und zeitgenössischer Moralphilosophie, das Wieland gleichzeitig den jahrhundertalten Vorwurf der "Oberflächlichkeit" und "Standpunktlosigkeit" eingehandelt hat. Wie Goethes *Werther* nämlich zieht auch Wieland die Linien des zeitgenössischen Diskursfeldes nach, bringt sie in nicht aufgelöste Widersprüche zueinander und läßt seine Figuren verschiedene Diskursformen übernehmen, ohne ihre Identität dort zu fixieren.

Dies läßt sich auch und sogar an der Schlußapothese des Versepos zeigen, die seit jeher als Zeichen der gelungenen Heiterkeit des *Musarion*-Stoffes einer-

<sup>57</sup> Joachim Rickes etwa muß in seiner Interpretation dem Text schon Gewalt antun, um die eigene These der vollen Souveränität Musarions zu stützen. Alle sich dem Schema nicht fügenden Wendungen des nächtlichen Gesprächs werden zu rhetorischen Strategien der Musarion erklärt; jede Diskursverschiebung "stellt ein von der Frau kalkuliert eingesetztes Mittel der Gesprächsführung dar, um die jetzige Einstellung des Helden gegenüber seiner früheren Begeisterung für die Philosophie zu ergründen" (*Führerin und Geführter*, S. 129). Musarion, Bildungsagentur des von Rickes etablierten Erziehungsromans, verwandelt sich dem Interpretieren zugleich in die ihm ebenbürtige Hermeneutin des Textes.

<sup>58</sup> Heinz Schlaffer hat diesen Tatbestand schon beschrieben, bezogen allerdings auf die philosophische Botschaft des Versepos: "Der Ausdruck 'Philosophie' ist dabei eher metaphorisch als im strengen Sinne, mehr in antiker als in moderner Bedeutung zu verstehen: er behält den irrationalen, fragmentarischen und occasionellen Charakter, der dem älteren erotischen Lebensentwurf anhaftet und verweigert sich dem geschlossenen System wie der begrifflichen Schärfe." *Musa iocosa* (vgl. Anm. 53), S. 195.

seits, der Wielandschen Oberflächlichkeit andererseits interpretiert werden konnte. Kaum reicht Musarion ihrem Phantias "zum stillen Pfand / Der Sympathie" die "schöne Hand" (M 59, 1356f.), kaum "bekennt ihr Herz den Sieg der Liebe" (M 59, 1366), erstarrt die Handlung auch schon zu einem idyllischen Tableau, aus dem die Spuren der Zeit getilgt sind. In rasender Eile, die gerade ein Dutzend Verszeilen braucht, geht die erste Nacht nahtlos zum Standbild eines immerwährenden Lebens über: "Der schönste Tag folgt dieser schönen Nacht. / Mit jedem neuen fühlt sich unser Paar beglückter, / ... / Glückselig, weil er's war, nicht weil die Welt es wähnte, / Bringt Phantias in neidenswerther Ruh / Ein unbenedet Leben zu" (M 59, 1367–1376). Fast mag es scheinen, der Text gelangt in einer derartigen Geschwindigkeit zu dem unveränderbaren Status einer zeitlosen Idylle, um sich vor jenen Diskontinuitäten und Umkehrungen zu schützen, die er zuvor in ebenso schneller Reihenfolge praktiziert hatte. Psychologie und Identitätssuche lösen sich auf in die Beschreibung eines Raumes, der seine mythologischen Kulissen zur Schau stellt:

Ein Garten, den mit Zephyrn und mit Floren  
 Pomona sich zum Aufenthalt erkohren;  
 Ein Hain, worin sich Amor gern verliert,  
 Wo ernstes Denken oft mit leichtem Scherz sich gattet;  
 Ein kleiner Bach von Ulmen überschattet,  
 An dem der Mittagsschlaf ihn ungesucht beschleicht;  
 Im Garten eine Sommerlaube,  
 Wo, zu der Freundin Kuß, der Saft der Purpurtraube,  
 Den Thasos schickt, ihm wahrer Nektar däucht."  
 (M 60, 1385–1393).

Der "Hain," der zu Beginn des Epos "einer Wildniß glich" (M 13, 1), hat sich in den befriedeten *locus amoenus* einer topischen Szene verwandelt; der als Menschenfeind die Szene betretende Phantias jedoch erstarrt am Ende zu einer Standfigur, die jene mehrfache Vertauschung seiner Verhaltensweisen vergessen zu machen scheint: "So war, so dacht' und lebte Phantias" (M 61, 1429).<sup>59</sup> Es ist jedoch die Gewalt der literarischen Gattung, mit der eine anakreontische Figur innerhalb einer begrenzten Topographie gleichsam eingefroren werden kann: Gerade dieses "Denken" und "Leben" des Phantias hat sich außerhalb des am Schluß zur Verfügung gestellten Raumes als recht wandelbar erwiesen, als Folge von sich vertauschenden Oppositionen, die den Glauben an die Konstanz des Ich oder einer unverrückbaren Beziehung zu ihrer Umwelt gerade zu untergraben wußte. Erst ein wiederum künstliches Textmodell deckt am Ende diese

<sup>59</sup> Bezeichnend etwa, daß die Idylle nicht zu einem Familienbild fortgeschrieben wird. Das Paar Musarion und Phantias wird gewissermaßen selbst zu einem mythologischen Modell, ohne Entwicklung und ohne Geschichte.

unruhige Bewegung der Texthandlung zu. Aufgehoben ist dadurch jedoch nicht der eigentümliche Verlust eines Zentrums der Individualität, der sich in den Reden der Figuren enthüllt hatte: Indem die sich einander ablösenden Diskurse nicht in einem Ich zur Deckung kommen, spaltet sich dieses Ich in eine diskontinuierliche Abfolge diskursiver Praktiken und Zustände auf. Deshalb ist es nur folgerichtig, daß der Text zur Ruhe kommt in dem Moment, wo sich die Figuren in der Statik eines kulissenhaft gestellten Raumes gleichsam auflösen, ihre Konturen verlieren bzw. die Konturen eines seinerseits topographisch werdenden Figurenarsenals übernehmen.

#### IV.

Goethes *Leiden des jungen Werthers* und Wielands *Musarion* erzählen zwei verschiedene Geschichten, deren Handlungsverläufe – die syntagmatische Struktur des Erzählten – gegenläufig sind: Goethes *Werther* beschreibt den Weg des sich mit der Natur einig wahnenden Helden bis zu seiner tragischen Selbstzerstörung; Wielands *Musarion* führt den mit sich selbst entzweiten Menschenfeind zur idyllischen Einheit von Mann, Frau und Natur. Innerhalb dieser Struktur allerdings – ungeachtet der die Texte begrenzenden Gattungseigenheiten – beschreiben beide Texte Erfahrungen mit Subjektivität, die in Relation zueinander stehen – paradigmatische Analogien gleichsam, die dem ambivalenten Status der Figuren innerhalb der vor Augen geführten Verwandlungsprozesse geschuldet sind. Beide Texte experimentieren mit brüchig werdenden Definitionen von Individualität, indem sie die dafür vorgesehenen Zeichensysteme erschüttern, umgruppieren und in widersprüchliche Konstellationen überführen. Zugleich machen sie aufmerksam auf die semantischen Zwänge und Zuordnungen, denen auch – und gerade – eine sich authentisch wahnende Individualität nicht entgeht: Immer rücken Goethes Roman und Wielands Versepos jene leicht zu manipulierende Zeichenhaftigkeit in den Vordergrund, auf der jede Selbstbeschreibung, zumal die empfindsame, beruht. Der epochemachende Einschnitt des *Werther*-Romans ist durch das Zu-Ende-Führen zeitgeschichtlicher Diskurse gekennzeichnet: zugleich Auftakt einer Werther-Rolle, mit der ein stets aktualisierbares Modell der Grenzüberschreitung in Szene gesetzt ist. Auch Wielands *Musarion* – ebenso wie die *Geschichte des Agathon* und vergleichbare Wieland-Werke jener Zeit<sup>60</sup> – demonstriert die Unmöglichkeit, den Funktionen empfindsamer Individualitäts- und Gesellschaftsmodelle weiterhin Vertrauen zu schenken. Anders als Werther, der daraus eine in die Selbstzerstörung führende

<sup>60</sup> Ausführlich dazu: Walter Erhart, *Entzweiung und Selbstaufklärung: Christoph Martin Wielands "Agathon"-Projekt* (1991).



Rolle modelliert, bringt Wielands *Musarion* jedoch die ihrer Funktion beraubten Diskurselemente buchstäblich noch ins Spiel: Empfindsame und aristokratische Codierungen von Intimität werden miteinander vertauscht, die Handlung eröffnet ein Rollenspiel der Figuren, in dem die Akteure wechselseitig – experimentierend – Zuschreibungen übernehmen. Die Unbestimmbarkeit einer darunter verborgenen Identität scheint jedoch – wie bei Werther – das letzte Wort zu behalten. Im Falle Werthers führt dieselbe Fragwürdigkeit, mit der sich die zeitgenössischen Entwürfe von Individualität konfrontiert sehen, zur Selbstaufhebung der Existenz. Wielands Figuren, konfrontiert mit ähnlichen Zuordnungsproblemen, lassen sich auf die Situation gleichsam ein, erproben den ironischen Umgang mit einem rätselhaft gewordenen Ich – bis sie entweder im nachgestellten Tableau einer Genreszene stillstehen oder – wie in Wielands späten Romanen – am Ende ihres Lebenslaufs die eigene, durchaus brüchige und krisenhaft verlaufene Biographie reflektieren und in Gesprächen und Autobiographien erzählen. Ein überraschendes Ergebnis also: Wo *Werther* einen Schlußpunkt setzt, gibt *Musarion* bereits einen Hinweis, wie man darauf zu reagieren hätte – ohne dem Wiederholungszwang der Werther-Rolle zu verfallen. Beide Autoren jedoch, der junge Goethe und Wieland, erzählen ihrerseits Krisengeschichten moderner Subjektivität. Während das Projekt der Empfindsamkeit dem modernen Subjekt einen Identitäts- und Schutzraum vor den Unsicherheiten der frühen Moderne zur Verfügung stellte, deuten *Werther* und *Musarion* auf die Instabilität eines Individuums, das sich in den Spiegelungen seiner Umwelt und den ihr zur Verfügung stehenden Selbstbeschreibungen nicht wiederfindet. Schon bald entwirft die Moderne neue zentrale Sicherungen für das auf sich gestellte Individuum: Knigges Handbuch über den "Umgang mit Menschen" kann auch gelesen werden als sozialer Ratgeber über den Umgang mit sich selbst, der die durch den *Werther* offenbar gewordenen Probleme einer empfindsam entworfenen Intimität in die institutionalisierten Bahnen einer vernünftigen Ehe- und Liebesauffassung zu lenken versucht.<sup>61</sup> Die romantischen und idealistischen Projekte unternehmen gleichsam eine Flucht nach vorne und lassen aus der Selbstreflexion des einsamen Subjekts eine auf Identität und unendliche Steigerung von Individualität gegründete Geselligkeitsutopie hervorgehen. Allerdings bleiben derlei Konstruktionen – wie schon Goethes nach dem *Werther* beginnendes Werk<sup>62</sup> – höchst fragile Rettungen, hinter denen die im Zenit der Aufklärungsbewegung entstandenen Krisengeschichten immer wieder sichtbar werden.

Zwischen Empfindsamkeit und Weimarer Klassik bzw. Französischer Revolu-

---

<sup>61</sup> Dazu Thomas Pittrof, *Knigges Aufklärung* (vgl. Anm. 28), S. 154ff.

<sup>62</sup> Heinz Schlaffer, "Goethes Versuch, die Neuzeit zu hintergehen," *Bausteine zu einem neuen Goethe*, hrsg. Paolo Chiarini (1987), S. 9-21.

tion<sup>63</sup> sind die beiden hier verhandelten Texte Teil einer literarisch-experimentellen Zwischenphase, in der Krisen und Spielräume immer neuer Subjektkonstruktionen ausgelotet werden.<sup>64</sup> Jenseits aller bisher etablierten Epochengrenzen haben darin Goethes *Werther* und Wielands *Musarion* ihren gemeinsamen Ort. Gerade die Offenheit dieser fiktiven Experimente mit Individualität ist durch die darauffolgende, so genannte Hochphase der Klassik und Romantik oft genug in Vergessenheit geraten. Folgt man einigen Überlegungen von Niklas Luhmann, sieht sich die Gegenwart allerdings vor ganz ähnliche Probleme gestellt. Die idealistische, auf Identität, Notwendigkeit und Selbststeigerung bauende Vorstellung von Individualität scheint gründlich diskreditiert. Die aktuelle Selbstreflexion der Individuen gelangt zu zwei skeptischen und vielleicht schmerzhaften Einsichten: "Die Reflexion gibt das Selbst nicht als Identität, sondern als Differenz; und sie gibt es nicht als Notwendiges, sondern als Kontingentes."<sup>65</sup> Ohne dem pathetischen Grabgesang vom Tod des Subjekts zu folgen, sieht sich – laut Luhmann – die moderne, ihres transzendenten und notwendigen Grundes beraubte Existenz auf zwei Auswege verwiesen: einmal eine kopierte Existenz zu führen, "sich Ziele, Anspruchsniveaus und Lebensart durch Copie zu beschaffen,"<sup>66</sup> zum anderen sich in mehrere Ichs und Identitäten zu

<sup>63</sup> Vgl. Wilhelm Voßkamp, "Klassik als Epoche: Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik," *Literarische Klassik*, hrsg. Hans-Joachim Simm (1988), S. 248–277.

<sup>64</sup> Analog dazu läßt sich auch die zeitgenössische "Codierung von Intimität" als Übergangsphase rekonstruieren, die von Unsicherheiten und Experimenten geprägt ist: "Lockerung des Zugriffs einer gesellschaftlich durchgehenden Moral auf das, was als richtiges, sachgemäßes Verhalten in Intimbeziehungen gilt, und Reaktion auf das damit entstehende Problem der Autonomie, der Sinnggebung, der Möglichkeiten, Person zu sein." Niklas Luhmann, *Liebe als Passion* (vgl. Anm. 9), S. 56. Genauer zeigt sich die in Frage stehende 'Epoche' als Interim zweier Codierungen: "Liebe" und "Leidenschaft" markieren im 17. Jahrhundert den "Verlust der Identität," in der "Romantisierung" der Liebe um 1800 jedoch – bis heute – den "Gewinn der Identität" (S. 78). Die vielfältigen Abstufungen zwischen – aristokratischem – Paradox und romantischer Idealisierung sind Thema des 18. Jahrhunderts, die Weichenstellungen am Ende Ursache auch dafür, daß Wielands Behandlung des Problems – Experiment, Zwischentöne, 'Multiperspektivismus' – aus dem Kanon ausscheidet und selbst in moralisches Zwielficht gerät. Das Thema ist kaum erforscht. Entsprechende Fragestellungen sind geradezu zwanghaft darauf fixiert, Wieland vom Vorwurf der Frivolität reinzuwaschen. Bevorzugtes Instrument dazu sind Wielands 'emanzipiertes' Frauenbild, sein 'aufgeklärtes,' tolerantes Verhältnis zur Sexualität etc. Vgl. etwa Wolfgang Paulsen, "Die emanzipierte Frau in Wielands Weltbild," *Die Frau als Heldin und Autorin: Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur*, hrsg. Wolfgang Paulsen (1979), 152–174. Ebenso Joachim Rickes, der Wielands *Musarion* für die sozialgeschichtliche "Frauenforschung" interessant machen will – durch den Blick auf die provozierend emanzipierte Pädagogin Musarion: *Führerin und Geführter* (vgl. Anm. 7), S. 225 ff.

<sup>65</sup> Niklas Luhmann, "Individuum, Individualität, Individualismus" (vgl. Anm. 36), S. 226.

<sup>66</sup> "Individuum, Individualität, Individualismus," S. 221.

zerlegen, aus der Pluralität des teilbaren Selbst eine nie das ganze Individuum repräsentierende Lebenskunst zu formen – also nicht sich selbst zu finden, sondern sich selbst zu konstruieren.<sup>67</sup>

Nicht von ungefähr erinnert dieses doppelte Projekt an die beiden hier besprochenen Texte – und mit ein paar abschließenden, etwas spekulativen Bemerkungen lassen sich daran auch die möglichen verschiedenen Funktionen beider Textmodelle unterscheiden. *Werther* und *Musarion* setzen die Funktionen der literarischen Empfindsamkeit gleichermaßen außer Kraft. Goethes *Werther* zeigt eine Figur, die – ohne sich bewußt zu sein, ja im Bestreben, allein sich selbst zu repräsentieren – eine kopierte Existenz bis in den Tod hinein führt. Die Wirkungs- und Funktionsgeschichte des *Werther* ließe sich als Modellfall der “copierten Existenz” rekonstruieren. Während die Nacheiferer und Nachahmer der *Werther*-Gestalt sich der Kopie bemächtigen, warnen bereits zeitgenössische Kritiker vor *Werther*, indem sie seinen Helden mit derjenigen literarischen Figur vergleichen, die das Copieren von Literatur zum ersten Mal tödlich ernst genommen hatte: Don Quichotte.<sup>68</sup> Wielands Werke hingegen lassen ihre Figuren in verschiedene Rollen eintreten, ohne ihnen eine feste Existenz zuzuschreiben: Sie bleiben – hier gründet die immer noch wirksame Kritik an Wielands Oberflächlichkeit – gewissermaßen abstrakt, ohne festen Kern, allenfalls typologisch geordnete Figuren, die sich über bestimmte Dispositionen und Denkungsarten definieren. Sowohl die in den einzelnen Wielandschen Figuren anzutreffende Pluralität der Ich-Zuschreibungen als auch die in Wielands Spätwerken instrumentierte Stimmenvielfalt gleichberechtigter Gesprächs- und Briefpartner fungieren als Angebot an den Leser, die zuweilen spielerisch, zuweilen bedrohlich vorgeführten Spaltungen und Entzweigungen einer ungesicherten, mit sich selbst kaum identischen Subjektivität zu erfahren, nachzuvollziehen und vielleicht als SelbstbeschreibungsmodeLL zu übernehmen. Eine Wirkungsgeschichte Wielands, die nicht immer nur die Verdammungsurteile des 19. und 20. Jahrhunderts ihrerseits verdammt, ist noch nicht geschrieben. Die zahlreichen überlieferten Erfahrungen mit der Lektüre Wielands – nicht zuletzt des manischen Wieland-Lesers Arno Schmidt – deuten vielleicht auf diese an Wielands Texten gemachte ästhetische Erfahrung. Die Probleme und Krisen einer jeden Selbsterfahrung allerdings sind sowohl Goethes *Werther* als auch Wielands *Musarion* eingeschrieben. “Ich soll, ich soll nicht zu mir selbst kommen!” bringt *Werther* die hoffnungsvoll angetretene Reise zum Mittelpunkt seines Herzens auf einen bündigen Nenner. “Das Herz ist ein Betrüger! / Erkennet euer Bild in Phantias und bebt!” (M 29, 519f.) kommentiert Wielands Erzähler die philosophischen und psychologischen Scheingewißheiten seines Helden. Dem Leser bleibt kaum

---

<sup>67</sup> Aktuell dazu: Richard Rorty, “Freud und die moralische Reflexion,” *Solidarität oder Objektivität? Drei philosophische Essays* (1988), S. 38–81.

<sup>68</sup> Vgl. Klaus R. Scherpe, *Werther und Wertherwirkung* (vgl. Anm. 3), S. 80f.

die Wahl, diese im Text formulierten Einsichten rückgängig zu machen. Wie mit ihnen jedoch produktiv umzugehen wäre – darüber haben Goethe und Wieland einen bis heute nicht zu Ende gebrachten Widerstreit eröffnet.